

上编

电 影 篇

第一章

电影的起源与中国无声电影

第一节 电影的起源

在人类艺术发展的长河中 电影作为第七类艺术形式 历时不过百余年 但它凭借现代科技手段和现代艺术观念的两翼齐飞 却放射出璀璨的艺术光辉。电影又是生产力发展到一定阶段的产物。早在我国手工业生产阶段，国人对于影的爱好以及由此而生的光影的美学应用业已达到相当高的水准。“云弄衣裳花弄影”、“隔墙送过秋千影”，影的意境绝不逊色于今天电影的艺术蕴味。古之爱影者既懂得运用影戏这种民间与大众艺术来愉悦自我，亦会用两支疏竹配合着明月在粉壁黛瓦之间放映一幕幕精彩的动画之作。清风徐来 竹叶竹枝恰似纤纤玉女在粉墙上翩翩起舞 这般景色比之如今的高科技电影画面虽不能同日而语，然而重要的是古人已能用光影来创造美的境界，这是包括今人都不应忽视的一种文化现象。

光影生成与物像反映这些有关电影的理论雏形，在我国东周时期即有文献记载。《墨子》之《经下》、《经说下》篇记载了包括几何光学中的阴影问题和针孔成像与球面反射成像问题在内的八条实验结果与理论 为今天电光弄影奠定了理论基础 我们可称之为“影论”。先人不仅在光影成像的理论上有相当充分的研究与思考 在光影成像的实践上也是早有所获的。《韩非子·外储说左上》

有这样的一段故事：

客有为周君画荚者，三年而成，君观之，与髹荚者同状，周君大怒，画荚者曰：“筑十版之墙，凿八尺之牖，而以日始出时加之其上而观。”周君为之，望见其状尽成龙蛇禽兽车马，万物之状具备，周君大悦。

这段文字所述的内容虽为利用小孔成像原理制作幻灯片的故事，然而它与电影在外国产生前借鉴照相术之情形如出一辙。

中华民族弄影为戏、弄影为艺的历史谓之久矣，弄影之水平亦可称之高也。

电影虽非中国人首创，影戏却被世界公认为电影最早的雏形。影戏，是中国一项传统的综合性民俗艺术，因造影的方式各异而分为手影戏、纸影戏与皮影戏三类。据顾颉刚先生的《中国影戏略史及其现状》一文所述，影戏起源唐、五代之陕西，宋、元、明、清各代渐次繁荣于中华大地。影戏和今天的电影都是集绘画、雕刻、音乐、歌唱、表演于一体的综合性艺术。影戏演出通常必须依靠六种因素才可最终完成。影偶的制作，和电影中的动画片活动角色的绘制道理是一致的；弄影的技术，实际上应对着表演者的基本功；唱工与乐器，同电影中的声音要求也是相同的；灯光，在电影中也同样不可或缺；舞台，其实是今天电影镜头与放映幕布的合体。从技术意义分析，影戏已经呈现出电影所具备的科技与艺术的综合特征，六要素的缺一不可即是最好的证明。从艺术性分析，影戏和电影都是商业与艺术的统一体。影戏源于宫廷却盛于民间，宋代瓦肆中的“说话”本有些就成为影戏的剧本，《东京梦华录》这样记载影戏的盛况：“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是。”影戏作为“市俗之眼戏”即使进入宫廷也是作为通俗的娱乐形式出现，这一点与词的通俗作用是不太一致的。实际上，影戏从宋代开始就已经成为与戏曲非常相近的一门艺术形式。影戏多以神话故事为表演内容，如《雷峰塔》、《嫦娥奔月》等，主要是由于弄影为戏在手工

业生产阶段还不可能给观众带来逼真的影像，神话题材本身就是现实中不可见的故事，以形似来激发观众的想像力进而实现影像的神似。

“影戏”更多的是戏，是一种带有娱乐大众通俗化的光影运用方式。弄影为艺则反映出以古代知识分子为代表的社会上层对于光影的审美追求。

早在国人能用手影、纸影与皮影以通俗易懂的故事愉悦劳动大众之前，一些文人墨客已经在思索刻意选择的光影可能会产生更高层次的艺术审美享受。譬如李白诗《月下独酌》：

花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。月既不解饮，影徒随我身。暂伴月将影，行乐须及春。我歌月徘徊，我影舞零乱。醒时同交欢，醉后各分散。永结无情游，相期邈云汉。

在诗仙李白的笔下，月光与自己的身影已经幻化成可与之共同面对孤独的伙伴，由此可见古人对于光影的期望值是相当高的。其实唐诗宋词中不断提及影的绝妙好处，并不是仅仅希望光影给他们带来的审美享受停留在文字中。青砖小瓦马头墙，粉壁疏竹月弄影。古人在建筑学中光影的设计其实就是千百年来文人对光影的审美意识的自觉反映。近千年来的江南园林建筑，是为最好的佐证。粉墙以黛瓦为幕界，墙前种疏竹三两或美人蕉一二，月朗星稀之夜，清风徐至，园主人透过环廊上的各式漏窗，见疏竹与蕉舞姿婆娑，美的意境油然而生。

影戏娱乐瓦肆大众也好，粉壁弄影愉悦后园文人骚客也罢，都表明早在一两千年前还处于手工业生产阶段的中华大地，光影的功能已经为中华民族熟识并广为运用。至近代，政治上“闭关锁国”，经济上停滞不前，观念上视科技发展为“奇技淫巧”，光影成电影的最后一道工序也自然同鞭炮变枪炮一般由外国人所最终完成。

近代，为研究马奔跑时四足是否同时腾空而进行的照相计划最终使摄影术向前进了一大步，走向真正意义的活动影像——电影。电影实际上意味着“快速摄影”，它是利用人类的视觉暂留以每秒二十四格的速度所播放的幻灯片。中国古代的影戏和四大发明一样通过丝绸之路被带到欧洲并广为流传，到19世纪前期欧洲科学家研制出的诡盘与走马盘，预示着现代意义的电影有了实现的可能。1839年摄影术诞生；1851年以后连续活动的照像摄影出现并不断发展。1872年开始到1878年才完成的奔马拍摄实验带来电影技术理论上的进步，也遭到传统艺术家的大声斥责。在这一带有赌博性质的实验过程中，科学家马莱实际已经完成了现代摄影机和摄影术的发明创造，他的“摄影枪”已经可以运用活动底片进行连续摄影。1892年，自学成才的雷诺在巴黎葛莱凡蜡人馆放映了他的活动画片《丑角与他的狗》、《更衣室旁》等，这是世界上最早利用光电生成的活动影戏。1894年爱迪生利用凿孔技术放映了自己改进后的电影，可是由于狭隘的商业眼光使得他的“电影视镜”不能让大众同时观赏，这也就使得电影的诞生延迟了一年多。法国的路易·卢米埃尔改进了原有的一些电影视镜，和其父兄一起发明并制造了集摄影机、放映机和洗印机于一体的电影机器，这一机器在技术上的完善和摄制的电影主题的新颖，使兄弟二人获得了世界性的成功。

1895年的12月28日，路易·卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆的印度沙龙内正式放映了《墙》、《婴孩喝汤》、《水浇园丁》和《工厂的大门》等几部世界上最早的影片。《工厂的大门》以纪录的眼光拍摄了卢米埃尔工厂大门进出的人与车，朴素的艺术魅力至今仍为研究者所欣赏。《婴孩喝汤》则充满了法国富有家庭生活的亲切温暖，用中近景拍摄的一家三口就餐的画面简单而自然真实。《水浇园丁》虽也是纪录，但在纪录中已经流露出导演卢米埃尔在拍摄影片时的喜剧思想，这一最早用影片讲述故事的成功，为以后电影艺术的拓展开辟了道路。这一天，电影技术与电影艺术终于走到一条统一前进的道路上，也因此被世界各国电

影界公认为标志着电影发明阶段的完成与电影作为艺术的时代的正式开始。这次放映的成功，使得电影作为具有相当艺术性的事业被迅速而有力地推广。1896年初，卢米埃尔雇用二十多个助手进行电影的拍摄和放映，创造了纪录片、新闻片和报道片，并且开始运用了最早的蒙太奇。短短两年时间，观众就遍布五大洲，中国自然也就在第一时间开始接触了现代意义的活动影像——电影。

第二节 中国的无声电影时代

一、创立阶段（1896—1912）

1896年—1912年可以看作中国电影的发轫期。确切地说，这一时期只是中国电影艺术的自发期，电影尚不具备艺术的特质。当然，电影在全球也是刚刚起步，并无规矩。正因如此，中国的电影也和世界电影一样处于技术至上、商业至上阶段。这就没法提及电影的艺术价值。毕竟，电影还不过是一个博人一笑的“杂耍”而已。在这一时期中，由丰泰照相馆拍摄的中国戏曲片开山之作《定军山》尽管其内容具备了相当的艺术性，但最重要的意义并不是开创了中国电影艺术的新类型，而仅仅是多了一种娱乐消遣的玩意儿。

爱迪生不愿意把电影同时放给很多人欣赏，是担心“杀死一只会生金蛋的母鸡”，卢米埃尔兄弟向世界推广他的影片则是为了利用电影这一有艺术含量的科技发明获取更多的商业利润。从这层意义上看，电影这一新技术发明在最短的时间内进入当时政治经济都十分落后的中国也就不足为奇，根本原因是因为电影被外国人看作可以从中国人的腰包里获取大把银两的经济掠夺工具。

电影是经由香港这一当时的殖民地传入国内的，但最早放映的地点却在上海。据《申报》广告记载，1896年8月11日上海徐园“又一村”放映了“西洋影戏”。影片是穿插于其它一些游艺杂耍

节目之间放映的，具体放映内容，放映使用的机器型号等情况，今已无从获知。1897年天华茶园更在《申报》大做广告把各国风情画纪录当作招揽生意、引人入座观看的招牌，由此可见这一年电影放映为广大上海民众所注意。同年9月5日上海出版的《游戏报》第74号上，更是出现了中国第一篇电影的观后感文字《观美国影戏记》。

这篇文字观点与文笔并无甚出彩处，只是详细地记载了上海奇园放映影片的情况与作者的些许观感，然而从其纪录的关于火轮车的文字中，我们很清楚地发现卢米埃尔拍摄的影片《火车进站》等作品已经进入中华大地并且震撼了国人。1899年香港也有了电影放映，1900年作为殖民地的台湾由日本人开始放映来自日本的电影新闻短片。^①这些外来电影甫来时因国人少见而显得新鲜有趣，日久天长观众的新奇感渐消，外来电影内容的粗糙与题材的单一问题毕露无遗。简单地纪录外国风土人情的影片，除了能够开启国人认识电影之门外，更让国人真正参与到电影事业中来。1903年商人林祝三成为第一位放映电影的中国人，他自国外引进放映机与影片，在北京作营业性放映。1904年英国驻京公使还为慈禧七十大寿献上了一部电影放映机与一些影片，后因放映造成失火事故被禁映。20世纪初，外国人根据中国观众的需要，开始在中国拍摄一些影片然后在当地进行放映，这就使得国人不仅仅作为观众同电影发生了关系，更在不自觉状态下成为影片的表演者。在纪录影片中，中国的风土人情丰富了外国观众的阅历的同时，在一定程度上也刺激了中国人最终拿起机器拍摄自己的影片。

我国最早的电影拍摄，是在北京。经过十余年的酝酿准备，1905年中国人终于拍出了第一部自己的影片。尽管明清以来的思想观念中对于科技的印象国人始终停留在“奇技淫巧”的阶段，电影之新奇绝妙也还是使一些思想先进之人士跃跃欲试萌生自己动手拍摄的念头。北京丰泰照相馆的老板任庆泰就是其中之一。也正是这位在日本当杂役过程中偷学照相技术回国开照相馆

的商人，于1905年率先拍摄了国人出演、国人制作的第一部影片《定军山》。该片是为著名京剧演员谭鑫培贺六十寿辰而制作的京剧纪录片。《定军山》是谭鑫培著名的代表剧目之一，其中谭鑫培出演的黄忠有几段武打戏很适合无声电影的拍摄条件，任庆泰用照相馆最好的照相技师刘仲伦任摄影，利用日光，露天拍摄。历时数天，将《定军山》中的“请缨”、“舞刀”和“交锋”三个片段拍摄完成，在大观楼放映，颇受欢迎。其实，就影像技术水平而言，这段电影实在糟糕，影片中人影模糊，甚至是只见一只靴子而不见上半身，然而，作为国人电影制作的第一次大胆尝试，其首创精神可嘉，中国电影日后的辉煌，正诞生在这小小的尝试中。作为京剧经典作品中的一出戏，《定军山》自身具有的艺术魅力已足以吸引民众；而今国人又能如临现场听戏一般为银幕上的谭氏表演赞叹叫好，自然也就下意识地接受了电影这种“洋为中用”的新式“玩艺儿”。正是有了这些看似不可理解的电影观众，中国无声电影才得以向前迈出艰难的第一步。这也是最为重要的一步，它使中国无声电影避免了与其它“奇技淫巧”一起博人一笑的杂耍命运。丰泰照相馆后来又多次拍摄京剧片段，有谭鑫培的《长坂坡》、京剧著名武生俞菊笙和朱文英合演的《青石山》中的“对刀”、许德义表演的《收关胜》以及俞振庭表演的《白水滩》、《金钱豹》等剧目的片段，总之都是“光演不唱”的武打动作和舞蹈场面。这充分适应了无声电影创作的特点，也客观地反映了国人在学习电影创作时的拿来主义思路。洋人的东西终究是洋人的，要想变成自己的，就必须符合中国人的欣赏习惯与接受心理。京剧作为国粹，作为普通劳动人民喜闻乐见的通俗化艺术形式，能够出现在电影银幕上为更多人长期地方便地欣赏与享受，这不得不说是奇功一件。20世纪末香港导演胡安摄制的《西洋镜》，即是对中国电影开篇第一页这段历史的致意。

然而这种国人自制电影造成“万人空巷来观之势”，随着丰泰照相馆毁于1909年的一场大火而慢慢冷却下来。中国人自行拍摄影片的工作刚一起步即宣告夭折，此后数年中，在中华大地上打

着摄影机器拍摄中国人、拍摄中华风物人事的都是外国人。他们大都拍摄以风景为主题的纪录片，稍有成就的当属最早在中国设立亚细亚影戏制片公司的本杰明·布拉斯基。这位从俄国到美国并取得美国籍的犹太人，拍摄的《中国》真实地纪录了他在北平的所见所闻。他还在上海拍摄了可能是根据文明戏改编的《不幸儿》在香港用中国人梁少坡任导演拍摄了《偷烧鸭》。电影传入中国，既给外国人带来丰厚的利润，也客观地帮助了中国电影业的起步。中国人借外国人的摄影镜头锻炼了自己的演员，用外国人的资金培养了自己的导演与摄影师，更利用外国的资本一步一步地发展了中国的电影事业。由于辛亥革命的爆发，外国人在中国的电影产业受到影响，在这种情况下，布拉斯基把自己的亚细亚影戏公司转让给一个叫依什尔美国人。依什尔对于中国的国情不甚熟悉，于是请了他的中国朋友张石川帮忙。“为了一点兴趣，一点好奇的心理，差不多连电影都没有看过几张的我，却居然不假思索地答允下来。”^②张石川这段自白反映了电影创作机会在当时对于中国人来说具有多么大的诱惑，中国人拿着外国人的资金和设备，拍摄自己创作的电影故事片终于成为现实，而此时已经是1913年，中华民国的第二年。

这一阶段的中国电影，就是用摄影机原封不动地进行纪录，从《定军山》中可以让人看得懂的戏曲片断到1911年为辛亥革命留下史料的新闻纪录片《武汉战争》用任庆泰的话说就是给中国人喜欢的东西和关心的事情来个“活动照相”。

二、初兴阶段（1913—1922）

这是一个中国人开始自主地按自己的国情和实际拍摄影片的时期同时开始了对电影艺术的探索并有所成就。郑正秋与张石川合作的《难夫难妻》已不是简单地为商业而拍的电影而是有意识地对中国封建现实进行分析并加以抨击的艺术短片。这一阶段拍摄的短片最为成功的当属1922年明星公司的《掷果缘》。它不仅在观赏效果上有成功的商业因素，思想性和艺术性较之以往

也有新突破。1921年曾拍摄过三部10本左右的长片，虽说其艺术性相当低劣，但它对电影技术及商业模式的创新却引起相当的关注。

中国电影真正开始说影戏讲故事是1913年张石川与郑正秋拍摄的《难夫难妻》和黎民伟拍摄的《庄子试妻》。影片《难夫难妻》又名《洞房花烛》片长四本，1913年9月在上海新新舞台首映。故事叙述了一场包办婚姻的始末，从媒人撮合到素不相识的新人被送入洞房。片中通过种种繁文缛节的表演，暗示在落后的社会制度下人的悲惨命运。短片的深层意义更在于它对封建婚姻制度的批评与抨击。影片的两个片名，恰恰表达了编剧兼导演郑正秋的民主思想，也奠定了他现实主义电影创作的基础。

《庄子试妻》由黎民伟编剧黎北海导演黎民伟的妻子严珊珊因饰使女一角而成为中国电影史上第一位女性演员。影片改编自粤剧《庄周蝴蝶梦》讲述了庄周尸骨未寒其妻即交新欢并不惜骚扰庄坟以取悦新情人，谁知新情人乃诈死之庄周所扮。整部影片貌似不经实则主题严肃表达了作者的道德观。较之《难夫难妻》此片故事性更为强烈。“试妻”这一核心事件带来的试与不试的矛盾冲突使全剧情节曲折也注意到人物性格的刻画。

从1913年到1921年以亚细亚影戏公司为首商务印书馆随后，中国电影出现了一个短片创作的热潮。张石川在郑正秋离开亚细亚影戏公司后一连导演了十几部短片如《活无常》、《五福临门》、《二百五白相城隍庙》、《店伙失票》及《脚踏车闯祸》等。商务印书馆的电影由陈春生编剧任彭年导演摄有《死好赌》、《李大少》、《车中盗》、《呆婿祝寿》及《憨大捉贼》等影片。这些短片大都以喜剧内容夸张表演为特征，且多通过易为人知的故事表达善恶有报的传统主题。影片中的喜剧手法大都模仿法国与美国的喜剧片，如追赶与逃跑中的跌跌撞撞，用大棒当头一击使人头晕目眩等。同时也开始摸索一些拍摄技巧：摄影机不再是简单地纪录拍摄的内容镜头长度时有长短变化景别也有了大小远近之异。例如《脚踏车闯祸》一片摄影机从各个角度拍出车的东倒西歪状强

化了观众的视觉感受；《一夜不安》中除以特技拍小虫外人被小虫骚扰后面部表情的特写等，都强化了影片的喜剧效果。

以滑稽喜剧为主要类型的故事短片的拍摄，在1922年达到巅峰。代表作品有郑正秋与张石川的《滑稽大王游沪记》与《掷果缘》等。三本长的《滑稽大王游沪记》可以看作是滑稽喜剧短片的最终总结。就故事而言，它不过是《二百五白相城隍庙》等片内容的重复。就表演形式而言，借鉴与吸收了卓别林的不少喜剧动作，如追汽车、掷面团、踢屁股、砸餐具等。至于影片的主题与内涵，则是从文明戏中拿来。《掷果缘》则是中国电影初兴期最为经典的故事短片，它的问世意味着中国电影人完全具备了从简单故事拍摄走向长故事影片拍摄的能力。《掷果缘》又名《劳工之爱情》是一则从现实生活中提炼出来的喜剧故事。故事讲的是郑木匠为生计而改行卖水果，与对门祝医生之女在劳动中产生爱情。祝医生提出要自己生意兴旺才可嫁女与郑。郑见一群男女聚赌打闹，便在楼梯踏级上做了手脚，致使那些人都摔伤求祝医生治疗。祝医生的生意一下红火起来，遂嫁女与郑木匠。这部故事短片的思想性已在《难夫难妻》基础上有了新的突破。郑木匠之爱情虽是祝医生成全的，实际上还是郑木匠自己努力的结果。片中透露出“劳工神圣”的思想即是佐证。郑木匠这个人物性格表现得合情合理，以木匠家什锯瓜刨蔗，用墨斗掷果给祝女，自然而又生动，其行为虽滑稽却不乏真实感。

为了创造银幕的空间感，导演张石川有意识地用物件来突出场景的纵深感，对人物在场景内的活动进行纵深调度。电影镜头的运用与组接，较之以往的短片有长足的进步。其一，人物均由从摄影机的侧后入镜，与画面轴线形成一定的角度。郑木匠与祝女眉目传情时都是直面或侧面对着镜头，这就使观众产生完整空间的幻觉，从而实现电影画面的空间立体感。其二，在摄影机固定不动的情况下，不断变化景别，既改变以往舞台化视点单一的毛病，又充分发挥了电影叙事的功能。此外，镜头的组接与故事内容有机统一，特写突出细节，主观镜头与叠印表达人物的心理活动，不同镜

头间的直接切换也简洁流畅。

比之喜剧片,1916年出于商业动机拍摄的《黑籍冤魂》当属另类。此片是一部时事新剧,描写富翁曾和度吝啬糊涂,担心其子伯稼败坏家业,诱其吸食鸦片,致使伯稼吸烟成瘾,最终家败人亡。故事源自吴趸人小说改编之文明戏,借一家之改变言一国之衰弱,现实意义较强,有警醒世人的作用。影片情节较为精炼,突出矛盾冲突,露天布景,部分采用实景,使时空更为银幕化,注意蒙太奇手法的运用,如“纵身一跳”接“水花四溅”表示投水自尽,使观众感受真切。该片为此后长故事片的兴起作出了有益的探索。

在中国无声电影的兴盛期,短片拍摄虽然持续了若干年,然而伴随着1923年“商务”、“明星”两个电影公司停止拍摄短片,中国滑稽喜剧的故事短片时代也即宣告终结,替代的是早在1921年就已问世的长故事片。

1921年先后有三部长故事片问世,它们是《阎瑞生》、《海誓》与《红粉骷髅》。

《阎瑞生》是以发生在1920年上海滩的风流命案为蓝本重新创作而成。影片表现阎瑞生借钱买马票不中,到朋友朱老五处玩耍,看到妓女王莲英一身珠光宝气,顿起谋财害命之意,遂将其骗至郊外,用绳索勒死后畏罪出逃,后被绳之以法。此片的思想性显然不如此前几部艺术短片,但作为长故事片,在情节的设置与人物思想变化的脉络上拍得较为成功,满足了市民观众的好奇心。该片能够进入西人办的影院放映,并大受观众欢迎,这就是对导演任彭年的充分肯定。此外,自该片起,影片有了“本事”和“字幕说明”成为中国电影最早见诸报端的剧作文字。

《海誓》是上海影戏公司成立后的第一部电影,讲述了一个富有理想主义和浪漫色彩的爱情故事:时髦少女福珠与青年画家私订终身,约定负约者当蹈海而死。后福珠爽约另嫁,婚礼上又醒悟,复投奔画家。画家怒其不争,拒不纳之,福珠羞愧欲投海自决,幸得画家及时赶到,二人尽释前嫌,重修旧好。影片从情节到制作,尽显欧化风格,是一部所谓新派电影。影片极力倡导西方的自由

恋爱观念，以反衬的方式揭露了封建婚姻制度对于人性的扼杀，给当时污浊的生活吹进一丝清新的空气。画家出身的但杜宇担任导演兼摄影，电影画面风格唯美，拍摄中首次使用反光板，使人物影像更为明晰。上海滩的时髦小姐殷明珠亦成为中国电影第一位饰演女主角的女演员。

《红粉骷髅》讲述了一群保险党徒以女色迷惑人，并骗取金钱，最终被捕获的故事。影片改编自法国侦探小说《保险党十姊妹》，导演管海峰抓住侦探与武侠二者结合的商业契机，拍摄了这部上海人喜欢的“有侦探、有冒险、有武术、有言情、有滑稽”的影片，为此后的商业片制作开了风气之先。

应当承认，上述三部长故事片，无论技术抑或思想都还是相当粗糙的，但是它们的拍摄，既有取自西方的某些电影手法，又有从传统文化中拿来的精髓。三部影片的剧本创作，分别属于剧本改编、电影原创与小说改编，开辟了中国电影创作素材的三大来源；在故事体裁上，分别属于时事新剧、爱情片与侦探片，奠定了中国电影类型片的基础。这一切都标志着中国电影从 1922 年起开始进入长故事片拍摄的时代。

戏曲片与纪录片在这一阶段仍有新发展。戏曲片创作把电影形式与传统戏曲表演进行了更为有效的整合。梅兰芳的两部代表作《春香闹学》与《天女散花》即在 1920 年被商务印书馆活动影戏部搬上了银幕。拍摄中，注意扬电影之长，弃戏曲之短，突出演员的身段表情，“拍电影很相宜”的情节，使之成为有完整故事情节、观赏性较强的戏曲片。在镜头运用上，也改变原来单一角度单一景别的拍摄，如《春香闹学》中春香的出场用一特写镜头表现春香的活泼可爱。

与戏曲片不同，纪录片更注重表现真实生活。1913 年拍摄的《上海战争》与《难夫难妻》同时放映，同样吸引了关注新闻时事的观众。1921 年拍摄的《孙中山就任大总统》真实地纪录了孙中山先生在广州就任非常大总统的历史场面。风景片也是纪录片的一个分支。1914 年民鸣新剧社拍摄的《西湖十八景》商务印书馆

拍摄的《西湖风景》、《庐山风景》、《长江名胜》、《北京名胜》等等都表达出对祖国美好河山的赞美，同时又让足不出户的观众在银幕前感受大自然的旖旎风光。

三、兴盛阶段（1923—1931）

这一阶段，中国电影创作开始有意识地思索国内的现实问题，在取得商业上成功的同时，也生成了电影的艺术性。中国无声电影因之而走向成熟。1927到1931年间，理论界对于中国电影艺术的发展与走向作了充分探讨，也为电影艺术此后取得的成就打下了较为坚实的理论基础。

这一时期的电影，有的“处处唯兴趣是尚”，大力开发商业影片，有的则注重电影的宣教功能。在众多的影片创作中，制作于1923年的《孤儿救祖记》的艺术成就与历史价值是最为显著的。编剧郑正秋与导演张石川再度合作的《孤儿救祖记》，一改张石川以往倡导的“处处唯兴趣是尚”的娱乐方针，而向改良社会的观念靠拢。影片描述的是一场争夺财产继承权的家庭纠纷，其中的悲欢离合哀婉动人。富翁杨寿昌家庭生活原本美满，不想其子坠马身亡，其侄道培行为不端，窥视其家产，遂请立为子嗣。又诬其嫂蔚如不贞，诱使杨寿昌将蔚如逐出家门。得势后的道培肆意挥霍家财，而杨寿昌出资建一学校，另居之。十年后，蔚如之遗腹子余璞入该校读书，为杨寿昌喜爱。道培欲谋财害杨寿昌之命，幸为余璞所救。于是真相大白，祖孙媳一家团圆，全部家产归其孙，蔚如又取一半为义校助学。

影片表面上是说传统道德伦理观下的遗产继承问题，其实质在于提倡教育。这是结合中国传统道德，试图以资产阶级的改良观来改造社会的电影宣教理念，从某种角度讲，符合时代的进步意义。通过一场家庭财产纠纷来反映一个社会问题，既真实，又感人。这种创作思路与方法，成为以后中国电影的叙事模式之一。影片在镜头运用上，注意通过特写来表现和突出人物的表情及情绪变化。演员追求生活化的表演，力求摆脱文明戏的舞台痕迹，

“演员服装、布景陈设 皆能力避欧化 纯用中国式。”^③《孤儿救祖记》确立了社会伦理片的范式，更带来了一场空前的国产电影运动。郑正秋与张石川此后又拍摄了十余部社会片，有探讨遗产问题与教育问题的《苦儿弱女》、《小朋友》描写中国妇女命运的《玉梨魂》、《最后之良心》等。郑正秋的创作理念在当时较为先进 张石川的电影技巧运用也比较自如，两人相辅相成，相得益彰，不愧为中国电影的“开疆拓土功臣”，名副其实的第一代电影人。与郑张二人社会片思路较为接近的还有侯曜的问题剧及《人心》、《好兄弟》和《儿孙福》等影片。

社会伦理片开了国产电影兴盛之先声，随之而来的，以商业赢利为首要目标的伦理片成批量地应运而生。

在伦理片这一类型中，首先出现的，当属爱情婚姻片。这一片型的出现，虽早于社会片，然其艺术成就远不如社会片，只是其商业影响的持续时间较长。爱情婚姻片，可分为歌颂纯真的爱情、谴责爱情之不专以及抨击社会的罪恶与阴暗三大主题。歌颂纯真爱情的影片，旨在颂扬自由恋爱，否定捆绑式婚姻，主要作品有陈天的《真爱》、孙瑜的《野草闲花》以及侯曜的《海角诗人》。朝秦暮楚的爱情观总是被谴责的 张石川为此拍了《多情的女伶》和《她的痛苦》等片表达自己的态度。通过爱情婚姻来抨击社会罪恶的影片，占了此类影片的大多数，在商业获利之外，其思想性与艺术性也是比较高的。郑正秋的爱情片，总是一以贯之地在爱情婚姻问题中加入社会分析与批评的因素，1927年拍的《挂名的夫妻》等三部影片就是代表。另外一位把爱情与社会问题挂钩的导演是洪深。他拍的《四月里底蔷薇处处开》、《爱情与黄金》（1926）、《女书记》（1927）和《一脚踢出去》及《爸爸爱妈妈》（1929）等几部影片无一例外地将爱情描写同当时初露端倪又极具典型性的社会问题紧密联系在一起。尽管在商业上，洪深的影片并不太成功，但他对爱情片叙事形式的大胆突破，深受业界人士的好评。

1927年到 1928 年，与前一时期的时装、时事片俨然相对，古装片大为火爆。由于观众很长一段时间看到的都是时装片，同时

西方文化在普通观众眼中还不能完全接受，因此电影公司大量生产古装片以适应观众的需要。根据题材类别，古装片大致分为四类：改编自民间传说、弹词、演义小说的，以《美人计》为代表；依据神怪小说、神怪传说改编的，如《盘丝洞》等；改编自小说、戏曲、诗歌等纯文学作品的，有《木兰从军》与《西厢记》；还有根据史实改编的历史剧，如《昭君出塞》等。古装片一定程度上遏制了中国电影的欧化倾向，但过分的商业竞争导致的粗制滥造，也使影院失去相当数量的观众。

1928年，武侠神怪片又在影坛异军突起。此类片型顺应“除暴安良”的社会要求，也可满足观众“英雄崇拜”的心理。明星公司拍摄的《火烧红莲寺》不仅使武侠片走向武侠神怪片，更使得这一片种顺理成章地替代古装片，掀起商业类型片发展的又一股大潮。这部改编自平江不肖生的小说《江湖奇侠传》的影片三年间共拍摄了十八集，在思想上并无什么积极意义，只是凭借繁复的情节，传统章回小说的结构，以及摄影技术上用真人与卡通对打来展现“剑光斗法”的特技，才吸引了一批观众。与《火烧红莲寺》相提并论的武侠神怪片还有《儿女英雄传》、《荒江女侠》等。

在无声电影的商业类型片你争我夺的竞争之时，1927年华纳兄弟公司推出的第一部有声片《爵士歌王》在大洋彼岸的美国出现了。1930年中国第一部有声电影《歌女红牡丹》问世。有声片的面世对无声电影的前途产生了巨大的冲击。但与此同时，它也在无形中逼迫无声电影在思想和艺术上精益求精。事实也是如此，中国无声电影的精品大都出现在1932年之后。

在电影作品不断问世的同时，中国的电影文学也在起步，电影理论日趋活跃。

1924年洪深在《东方杂志》发表了中国第一部完整的无声电影剧本《申屠氏》。该作的发表使那些始终以戏剧创作样式为范本的剧作者眼睛为之一亮：无论剧本结构、文学形象抑或叙述方式都采用电影化的样式抒写描画。中国电影剧作者，终于有了一个可资借鉴的电影文学创作文本。随着电影事业的发展，20年代中后